

# Tejiendo fino: usos y abusos del arte popular peruano<sup>1</sup>

*Claudia Balarín Benavides*



Pellón o manta que se utiliza bajo la montura del caballo. Cajamarca. S.XX. Colección Liébana.

Este artículo está dividido en una parte histórica y otra antropológica. Trata sobre la percepción de las expresiones del arte popular tradicional y su relación con determinados hechos históricos que han contribuido a su desvalorización o incomprensión. El objetivo es mostrar cómo actualmente en muchos casos se hace un uso instrumental de la cultura andina sin contribuir a la creación de políticas culturales sostenibles.

## **I. La mirada histórica**

Hablar de las artes en el Perú nos remite inevitablemente a un rico pasado histórico que antecede el descubrimiento del Nuevo Mundo en 1492 y la conquista del Tawantinsuyo –el corazón del imperio incaico– en 1532. Es conocido que en el periodo precolombino se lograron verdaderas hazañas tecnológicas –en el 2007 la ciudadela inca de Machu Picchu fue elegida como una de las siete maravillas del mundo, por no mencionar la construcción de 25,000 km. de caminos durante esa misma época–, así como una producción de objetos culturales de una gran calidad técnica y estética. Como se sabe en el ámbito de la textilería precolombina se desarrollaron en el Perú antiguo la mayoría de técnicas de telar manual y bordado conocidas en el mundo. Sus logros fueron tan sofisticados que hoy en día podemos observar en una vitrina especial en el Museo Larco (Lima) un fragmento de tela de la cultura Chíncha (1300 dc - 1532 dc), en el que se combinan hilos de fibra de algodón y camélido, que tiene 398 hilos por pulgada lineal, que representa un hito tecnológico a nivel mundial. A su lado, en el museo exponen otro fragmento de tejido Huari que también

<sup>1</sup> Este artículo tiene por base la ponencia presentada en el Departamento de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Toronto (Canadá) en el 2007, bajo el título "Crafting a multicultural Peru or on the uses and abuses of folk art". Quisiera agradecer a Sabine MacCormack su generosa lectura y comentarios a este artículo en su versión actual.

destaca a nivel mundial por la finura de sus hilos. Por ello, no es de sorprender que numerosos cronistas hicieran mención al tema de la calidad de los tejidos, en particular al hablar de los trajes para la nobleza inca, algunos hechos de lana de vicuña y aun de pelo de murciélago. El cronista mercedario fray Martín de Murúa, por ejemplo, nos habla de unas “ropas de cumbi” –un tejido de gran fineza comparado por los españoles con la seda– de la cual dice que tenía en su poder “una camiseta del propio Inga ...que cabe en un puño... porque es muy finísima, que no hay quien la vea que no se quede admirado y espantado...” (Morúa: 117)<sup>2</sup> (Fig. 1). En los textiles de la cultura Nasca, por otro lado, se han identificado más de 150 gamas de colores extraídos de resinas vegetales, animales o minerales. Estos tintes naturales servían para teñir los hilos de algodón producidos en la costa, la lana de auquénidos de la sierra, y en algunos casos los colores de las plumas que en ocasiones eran modificados para producir objetos de uso ritual<sup>3</sup>.



Fig. 1. Fragmento de tejido con representaciones de cabezas antropomorfas y serpientes bicéfalas. Cultura Huari. Horizonte Temprano (800 ac. - 200 ac.) Museo Larco. Lima, Perú.

Los pobladores de entonces no sólo fueron pensadores abstractos especializados en diseños geométricos, sino también acuciosos observadores del mundo natural y desarrollaron un arte figurativo que plasmaron en la orfebrería prehispánica, conocida por su perfecto manejo de la mayoría de las técnicas hasta hoy conocidas. Pero así como las piezas de orfebrería eran un tesoro, el textil lo fue aún más. John Murra resalta que, en el Perú precolombino, existió una estrecha identificación simbólica entre persona y prenda, incluso que habían algunas que se hacían sólo para el uso privilegiado del Inca. Nos muestra cómo los tejidos, que tenían una importante carga simbólica y mágico religiosa, eran utilizados en una gran diversidad de contextos –religiosos, militares, entre otros–. Pero lo curioso en este caso es que, no hay nada extraño en el uso político de objetos de prestigio; lo novedoso es descubrir que en la región andina el objeto de mayor prestigio, y por lo tanto el más útil, en el manejo del poder, era el tejido (Murra 2002: 166).

En todo caso, en el mundo prehispánico la orfebrería –cuya alta tecnología permitió crear objetos con láminas de metal excepcionalmente delgadas– fue indisoluble de la textilera.

- 2 En muchos casos a los indios se les reconocía “ingenio”, “destreza” y “optificia”, y si bien sus manufacturas causaron “admiración” y “espanto”, no fueron una fuente de la cual Europa estaba dispuesta a beber.
- 3 Es conocida la fuerte impresión de los españoles ante la gran cantidad de depósitos inca que contenían algodón, lana de auquénidos, plumas y tejidos en particular. El arte textil fue de tal importancia en el periodo precolombino –jugó un rol preponderante en la organización social, política, religiosa y militar– que, como señala el antropólogo norteamericano John Murra, el Estado Inca tuvo que desarrollar una política textil. Menciona que entre otras decisiones se promulgó una ficción legal según la cual todos los auquénidos pasaban a ser del Estado. También añade que las fibras textiles eran tan cotizadas que hasta las silvestres fueron objeto de reglamentación estatal (Murra 2002:160).

Eran complementarias y compartían una rica simbología que formaba parte de los mitos y ritos de sociedades altamente complejas y sofisticadas, en las que arte y política formaban una unidad indivisible.

### La conquista española y el encubrimiento cultural

Como se sabe, la introducción de formas artísticas traídas de Europa al Virreinato del Perú estuvo muy ligada al proceso de evangelización. La nueva política de comunicación visual del Concilio de Trento (1545-1563), promovió también en suelo americano la multiplicación de imágenes religiosas en todos los territorios conquistados y se valió de la utilización de la mano de obra indígena para la producción escultórica y pictórica<sup>4</sup>. Esto responde a que la pintura religiosa tenía una función instrumental para-litúrgica (Mujica 2003). El propósito del arte era enseñar la doctrina cristiana, por ello, el énfasis no estaba en la creatividad individual del artista que hacía la pintura, sino en el cómo y en el qué se decía a través de las imágenes religiosas. Esto explica el por qué gran parte del arte virreinal es anónimo, con algunas notables excepciones.

Es de entender que para garantizar la ortodoxia del arte en suelo americano, la Iglesia ejerció un control sobre las artes figurativas que se produjeron y difundieron, así como sobre las costumbres, ritos y modos de vida indígenas a fin de combatir la idolatría. Pero para la Iglesia no siempre fue fácil controlar la forma como los indígenas interpretaban las imágenes religiosas que debían convertirlos al cristianismo. De hecho alrededor de 1570, el inca don Diego Titu Cusi Yupanqui dio a su pueblo las pautas de "acomodamiento cultural" que él les recomendaba seguir:

Lo que podréis hacer será dar muestras por de fuera de que consentís a lo que os mandan....y cuando por fuerza o con engaño (los españoles) os han de hazer adorar lo que ellos adoran, quando más no pudiéredes, hazedlo delante dellos y por otra parte no olvidéis nuestras xerimonias, y si os dixeren que quebrantéis vuestras guacas (santuarios) y estos por fuerza, mostradles lo que pudiéredes hazer menos y lo demás guardadlo (Yupanqui 1985: 14).

A pesar de los esfuerzos de la autoridad virreinal por borrar el pasado cultural de la población indígena y hacerlo "renacer" en un mundo cristiano, las creencias andinas se mantuvieron y con éstas parte de su cultura<sup>5</sup>. De allí las palabras escandalizadas del padre Arriaga –quien escribe en 1621 su manual para los así llamados extirpadores de idolatrías– que denunciaba cómo el culto a los santos católicos en algunos casos encubría o se fusionaba con divinidades precolombinas produciendo un preocupante sincretismo cultural y religioso que aún hoy observamos en la devoción popular andina:

Así sé yo donde de la misma tela, que avían hecho un manto para la imagen de nuestra Señora, hizieron también una camiseta para la Huaca, porque sienten, y dicen que pueden adorar a sus Huacas, y tener por Dios al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo, y adorar a IesuChristo que pueden ofrecer lo que suelen, a las Huacas, y hazelles sus fiestas, y venir a la Yglesia... (Arriaga 1621: 47).

4 Fray Buenaventura de Salinas y Córdova hace mención al hecho que los criollos no querían dedicarse a los oficios mecánicos que practicaban sus padres en España. Irónicamente decía "y assi no se hallará Criollo çapatero, barvero, herrero, ni pulpero &c. porque este cielo, y clima del Pirú los levanta, y enoblece en animos, y pensamientos..." (Salinas y Córdova 1957: 246). Para más adelante decir algo que más de un cronista señala: "Y es mucho advertir, que los maestros de acá se aventajan a los de Europa en esta generalidad, porque el que en España haze talabartes, y guarniciones, no haze sillas de brida, ni gineta: y el que haze estas, no haze talabartes: y el Carpintero que haze escaños, no haze puertas, ni ventanas; pero acá en el Pirú son generales los maestros, y universales las formas, y las Ideas" (Salinas y Córdova 1957: 256).

5 Bruce Mannheim en un sugerente artículo compara las estrategias retóricas utilizadas en dos textos de canciones y un diseño textil de diferentes épocas. Nos muestra cómo por ejemplo, el texto del *Hanaq pachap kusikuynin*, -un himno cristiano compuesto antes de 1622- es "a la vez un himno a María y un himno a las Pléyades y otros objetos celestiales de adoración por los indígenas de los Andes". Esta ambigüedad o coexistencia de creencias, permite más de una interpretación "mientras que un cura católico podría verla como un vehículo aceptable de devoción Mariana, un campesino quechua podría encontrar una continuación cómoda de sus antiguas prácticas religiosas, sin que una u otra interpretación domine" (Mannheim 1999).

Ya desde muy temprano los españoles fueron concientes de la importancia del arte textil para el mundo andino, cuyos motivos iconográficos podían ser leídos como una suerte de escritura. Para Teresa Gisbert, la historiadora boliviana de arte virreinal, las ordenanzas del virrey Toledo –que formaron parte de la campaña de extirpación de idolatrías indígenas que se llevó a cabo en el Perú desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII– son un documento definitivo para demostrar que los textiles tenían en su ornamentación la representación de las huacas y dioses. Por ello, no es de sorprender que en 1575 Francisco de Toledo promulgara con la autoridad del rey de España leyes que prohibían el uso de la indumentaria de estilo inca.



Fig. 2. Cova o mujer noble inca sosteniendo en una mano la flor del *nucchu* –un símbolo sagrado del imperio incaico– y en la otra un huso –instrumento para hilar–. S. XVIII. Museo Inka de la Universidad San Antonio Abad. Cusco.

A lo largo del virreinato las expresiones de la cultura inca nunca dejaron de preocupar a las autoridades españolas que veían en ellas connotaciones peligrosas para el orden colonial. Estos temores encuentran su justificación en el siglo XVIII, cuando surgió lo que John Rowe denominó el “movimiento nacional inca”, que se caracterizó por ser un movimiento intelectual proto-nacionalista, basado en la tradición inca que trajo, entre otras reivindicaciones, el renacimiento del vestido indígena (Rowe 1976) (Fig. 2). No es de sorprender entonces que, tras la gran rebelión del Inca Túpac Amaru de 1780, el visitador general José Antonio de Areche en 1781 reforzara las prohibiciones extendiéndolas a todo tipo de expresión artística, folklórica y cultural –en particular la vestimenta, la música y las “funciones públicas”– a fin de eliminar cualquier vestigio de la cultura inca<sup>6</sup>. En este contexto, incluso la propia destreza manual de los artesanos indígenas terminó siendo vista por las autoridades virreinales como una amenaza para el sistema político<sup>7</sup>.

Hasta el siglo XVIII tanto la masa de la población tributaria como la aristocracia de los caciques habían conservado parte de la tradición antigua, pero como Rowe señala agudamente habían conservado “una parte diferente” (Rowe 1976). Los caciques tuvieron acceso a una educación católica privilegiada participando del cultivo del arte y de la historia. Otro sería el caso de la población tributaria

Ellos conservaron sobrevivencias antiguas de otro orden: de la vida doméstica, de la medicina popular, de la organización social, etc. Con la destrucción de la clase de los caciques durante las guerras de la independencia pereció una cultura intelectual rica e interesante; lo que el pueblo había conservado se conserva en general hasta el día de hoy (Rowe 1976: 25).

6 Estas prohibiciones tenían un sustento. Por ejemplo, Spalding muestra cómo según el reporte del virrey Superunda en la revuelta indígena de 1750 –planeada para iniciarse en Lima pero que se concreta sólo en Huarochiri–, se evidencia que los conspiradores hicieron uso del calendario religioso, en este caso no para encubrir sus creencias religiosas, sino sus planes subversivos. Es más, el levantamiento se había previsto para el día de la fiesta de San Miguel Arcángel aprovechando que en esta festividad se permitía que los indios portaran armas como parte de su atuendo (Spalding 1984).

7 Según Karen Spalding, para el virrey Superunda el gran oficio y destreza que mostraban los indios al dedicarse a la carpintería, la pintura o la zapatería representaba un verdadero peligro para el sistema colonial, porque aquellos indios que llegaban a maestros alcanzaban un status económico y un estilo de vida similar al de los españoles, pero el hecho de que no se les reconociera los méritos y honores que se les concedían a los miembros de la sociedad europea estaba al origen de su oposición al sistema colonial (Spalding 1984).

### El florecimiento de las artes populares

Según el historiador del arte Francisco Stastny, durante las guerras de Emancipación –el Perú proclamó su Independencia en 1821– el creciente aislamiento de las comunidades rurales de la capital obligó a aldeanos y campesinos a satisfacer sus necesidades domésticas, festivas y rituales con manufacturas que –en términos de materiales e iconografía– eran una derivación directa del arte virreinal y precolombino. Stastny identifica este momento con el florecimiento de las artes populares en el siglo XIX y las define como “una expresión estética y simbólica de los grupos de las bajas esferas”, enfatizando que

En otras épocas puede haber habido expresiones regionales más o menos rebeldes contra estilos imperiales dominantes, o expresiones en las cuales el proceso de provincialización se hacía sentir agudamente; pero nada de eso se puede llamar propiamente *popular* (Stastny 1981: 31)<sup>8</sup>.

Estas expresiones eran una forma alternativa de expresión propia del mundo andino, que si bien incorpora las formas cultas, las traspone a un nuevo lenguaje formal sin desnaturalizarlas (Fig. 3). En palabras de Stastny:

El arte *folk* no es una forma desnaturalizada del arte culto; es una expresión diferente que parte de otras premisas y otras preferencias. Su utilización del arte oficial como cantera de formas y motivos, es si se quiere accidental. Esas prestaciones son siempre reelaboradas, se asimilan en contextos distintos y se aprovechan selectivamente con exclusión sistemática de aquellos que no sirven a sus propósitos (Stastny 1981: 23).

Pablo Macera enfatiza otro aspecto. Para él

Lo popular fue más bien un arte reactivo paralelo y “contemporáneo” a los estilos principales oficializados. Cada vez que un estilo quedaba oficialmente consagrado aparecía un estilo popular como una forma de decir NO y aparentar un SÍ (Macera 2009: 116)<sup>9</sup>.

Con lo cual vemos que no sólo hay diferentes denominaciones del arte popular, sino además distintas interpretaciones históricas de estas expresiones artísticas (Kubler 1971; Arguedas 1958; Mendizábal Lozack 1957; Lauer 1982; entre otros).

Muchas de estas nuevas creaciones respondían a una producción que no tenía contacto con las escuelas artísticas y para entonces “Sólo serían obras de arte aquellas que se realizan



Fig. 3. Iconografía incaista utilizada como retórica patriótica. Estatuilla en piedra de Huamanga. SXVIII. Ayacucho.

8 El tema del surgimiento de las artes populares aún es debatible desde un punto de vista histórico. Sin embargo, queremos señalar que Wuffarden habla de un fenómeno histórico tremendamente similar al que mencionamos entre 1680 y 1780, cuando se da una corriente de reivindicación indígena que da origen a lo que él llama una “guerra iconográfica” (Wuffarden 2005: 176).

9 Coincidentemente, en la actualidad reencontramos el término “resistencia”, pero esta vez está empleado para explicar las pervivencias e incluso las reinvenções de la cultura popular actual del Valle del Mantaro (Huancayo) en los Andes centrales del Perú. Raúl Romero sostiene que “El hecho de que los residentes del Valle del Mantaro reclamen aún su identidad Wanka por sobre otras alternativas culturales y de que los componentes participantes de esta identidad sean formas culturales reinventadas de origen prehispánico y coloniales, sugiere que algún tipo de “resistencia” ha tenido lugar a través de los siglos de dominación cultural y desarrollo periférico dentro del Estado-nación desde el siglo XIX” (Romero 2004: 40). Lo que queda en claro es que más allá de si hubo una resistencia activa o pasiva, hay elementos del periodo precolombino que perviven hasta hoy en día y que están al origen de las expresiones populares actuales.

en función del gusto codificado por y para las clases urbanas. Lo demás sería folklore popular” (Macera 2009). En este contexto, las artes manuales pasaron a ser identificadas con los oficios propios del campo y de los campesinos “incultos”, surgiendo lo que se designaría con el término artes menores o populares. No hay duda de que esta visión despectiva de las artes utilitarias era heredera de la distinción socioeconómica inventada durante el Renacimiento italiano durante el cual se enfatizó que la sociedad estaba conformada por dos tipos o clases de artífices: los artistas libres privilegiados que podían cultivar un arte por el arte y los artesanos que manufacturaban objetos utilitarios o serviles. Esta oposición entre la creación original, individual e iluminada del artista y la técnica muda, mecánica y utilitaria del artesano tradicional se basaba en una nueva visión clasista del arte que ha llegado hasta nuestros días. Pero, como claramente lo señala Teresa Gisbert, la noción de artes mayores o menores es un concepto estrictamente occidental poco aplicable a otras culturas, como la andina. Para ella,

las culturas americanas, cuya cronología y desarrollo no es coincidente con el de Europa son, por esta razón difíciles de estudiar y comprender. En ellas la pintura no ocupa el puesto preponderante que tiene en occidente y en su lugar se produce un arte textil que es de capital importancia. Hoy podemos apreciar el arte textil andino como “arte mayor” desde nuestra perspectiva, cuyas realizaciones pueden equipararse a las de la pintura contemporánea en el mundo de hoy (Gisbert 1987: 4).

En los Andes el tejido no era ni es un arte mecánico menor. Por el contrario, durante el incanato el tejido estuvo asociado a la nobleza, siendo los tejidos finos un privilegio real y un objeto de prestigio sin igual. Hoy en día aún encontramos comunidades tejedoras para las cuales el tejido es una actividad de suma importancia, que revela no sólo la posición social del usuario y el momento del calendario agrícola, entre otras características, sino también la comunidad de origen del tejedor.

### El nuevo conquistador: el industrialismo

Varios años pasaron hasta que estas expresiones populares tuvieron que hacer frente a un nuevo conquistador: el industrialismo. Éste y la ideología del indigenismo, en pleno vigor en la década de los años cuarenta, fueron los dos factores que determinaron el cambio de la producción artesanal en el ámbito tradicional andino. Cuando impulsados por el capitalismo, los artesanos dejaron de producir para los grupos sociales que originalmente les encomendaban los trabajos, los pastores de la alta puna y los campesinos pasaron a producir para una nueva clientela urbana o turística que cambiaría radicalmente el sentido del arte popular. Entre los artífices populares, que solían trabajar bajo pedido, nunca arraigó la idea de producir para fuera de la localidad o de la región. Reciprocidad y redistribución eran el marco “económico” dentro del cual se producían e intercambiaban los objetos artesanales en el Ande. Ahora se han convertido en objetos de comercialización que tienen por destino una nueva clientela que escapa a las fronteras de intercambio habituales. Es verdad que en el siglo XIX este arte se comercializó a pedido a nivel local o regional. Pero con la entrada del capitalismo, se dejó atrás a la antigua clientela campesina tradicional para introducir nuevos productos folklóricos en el mercado nacional e internacional. Por ejemplo, un retablo que representa la adoración del Niño Jesús es una novedad, ya que hasta

inicios del siglo XX los retablos



Fig. 4. Retablo que replantea su función tradicional de altar portátil con santos patronos a escena evangélica con fines decorativos. SXXI. Ayacucho.

—conocidos como los cajones San Marcos y vinculados inicialmente a los ritos de fertilidad de la ganadería— incluían estrictamente a los santos patronos con sus animales protegidos (Fig. 4).

Este proceso, como era de esperarse, vino acompañado por la monetarización de la economía rural y la desacralización del entorno social y familiar donde circulaban los objetos. En Sarhua, un pueblo de Ayacucho (sierra central del Perú) las vigas centrales de madera de las casas —que cumplían una función utilitaria y ritual— eran decoradas con historias narrativas de los dueños de casa (Fig. 5). Luego de la emergencia de la nueva economía de mercado, los artesanos de Sarhua empezaron a pintar historias religiosas —como la creación del mundo— para su nueva clientela (Fig. 6). En este contexto, el arte popular tradicional que hasta ese momento era para el autoconsumo pasó a tener un valor netamente de cambio. La creciente importancia económica de esta actividad se reflejó en el creciente número de personas que se dedicaron —y que actualmente se dedican— al oficio artesanal<sup>10</sup>. A partir de los años 60 las artesanías pasaron a formar parte de las exportaciones no tradicionales, convirtiéndose en parte importante de las exportaciones del país y del negocio turístico (Fig. 7). Con ello se puso en valor



Fig. 5. Detalle de tabla de Sarhua tradicional que se ubicaba como viga central del techo de la casa como tabla genealógica. 1967. Ayacucho. (Stastny 1981: 192).



Fig. 6. Creación del mundo. Pintura de Sarhua en forma de cuadro donde se representa al mundo dual andino dividido en animales domésticos —creados por Dios— y animales silvestres —creados por el diablo—. 1983. Ayacucho.



Fig. 7. Muñecas "serranas" para la venta masiva turística. S. XXI.

10 En el 2009, según Madeleine Burns, directora nacional de Artesanía del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur), las ventas en el sector artesanía alcanzaron los US\$ 240 millones anuales, siendo los principales demandantes los turistas que llegan al país.



Fig. 8. Joaquín López Antay con su señora Jesusa Quispe. Ayacucho. 1961. Foto Revista *Caretas*.

el objeto artesanal como mercancía rentable, más no necesariamente como "artefacto" cultural original. La artesanía moderna, a diferencia de la tradicional, es más el producto comercial de un mercado turístico adaptado a una demanda internacional que un objeto con significados telúricos, religiosos o rituales.

## II. La mirada etnográfica

Para hablar del arte popular en el Perú contemporáneo es indispensable remitirse a la famosa polémica que tuvo lugar en Lima en 1975, con motivo del otorgamiento de un *Premio Nacional de Cultura* en el área de las Artes al escultor ayacuchano –más conocido como un eximio artista popular– Joaquín López Antay<sup>11</sup> (Fig. 8). Este premio llevó a la *Asociación de Artistas Plásticos* a ele-

var su más encendida protesta y a manifestar en un comunicado a la opinión pública que el fallo resultaba inaceptable porque sentaba "la tesis de que la artesanía tiene para nuestro proceso cultural una significación mayor que la pintura o la música"<sup>12</sup>.

No se trata de sustentar aquí que el arte tradicional o popular cumple la misma función o tiene los mismos intereses que el arte contemporáneo y que, por lo tanto, puede definirse y estudiarse bajo las mismas categorías<sup>13</sup>. Muy por el contrario, en lengua quechua o aymara no se encuentra un término equivalente exacto a la palabra arte<sup>14</sup>. En quechua uno de los más cercanos parecería ser *munay*, que significa hermoso, o *munay munayllacta* que según el diccionario de Diego González Holguín de 1608 significa "hazer algo diestramente, curiosa o perfectamente, o a gusto" (González Holguín 1989: 250), en el sentido de algo bien realizado. De otro lado, es indispensable tener presente que detrás de muchos de los objetos artesanales, englobados bajo las categorías de arte popular, primitivo o étnico, hay un universo de valores y significados sociales que trascienden lo meramente decorativo. En el Ande, la máscara de madera, la *lliclla* o manta serrana, el instrumento de labranza, la viga central de la casa, cumplen simultáneamente funciones prácticas y rituales. Todo ello forma parte de una visión sacral del universo, donde las labores colectivas e individuales transmiten no sólo costumbres y mitos milenarios sino también una comprensión profunda del trabajo cotidiano y del arte manual.

Para un artesano andino tradicional, el arte no es algo reservado para sus tiempos de ocio, ni una actividad divorciada de su cultura. Es sintomático que en la isla de Taquile

11 En un estudio reciente, Pedro Roel Mendizábal sitúa el paso del sujeto "folklórico" al sujeto "popular" en los estudios peruanos de antropología (Roel 2000).

12 Lo escrito por Alfonso Castrillón en torno a esta polémica es de indispensable lectura. En 1977 sostenía que la oposición entre arte culto y arte popular respondía a un problema social, que tenía en su origen un conflicto de clases. Según su visión, y esto es un aporte, era necesario enmarcar el problema del arte popular dentro de la metodología social.

13 Carolyn Dean estudia algunas de las consecuencias de emplear el término arte en sociedades donde este concepto no existe y resalta cómo este tipo de acercamiento termina por decir más de nosotros mismos, que del significado y sistema de valores bajo el cual ese objeto fue creado (Dean 2006). Agradezco a Sabine MacCormack el generoso envío de este artículo y el de Mannheim.

14 Verónica Cereceda, quien dedica una investigación a la estética andina, subraya que sorprende la gran cantidad de términos aymara recogidos por Bertoni en el siglo XVII, que pueden ser asociados a un valor estético. Y menciona no menos de catorce términos que de una forma u otra se asocian a este concepto (Cereceda 1987).



(Puno) se asocia a los pobladores que no saben tejer con la flojera llamándolos *muruqu maqi*, una denominación que les hace difícil conseguir una pareja ya que el dominio del tejido es un requisito esencial para el matrimonio. Pedro Huille, un taquileño de 67 años, recuerda de sus suegros que

Cuando venían a mi casa siempre me miraban y yo estaba hilando. También cuando yo estaba en los cerros siempre estaba con lana hilando. Eso vieron mis suegros, de otro modo, no me hubieran querido. Si mi esposa no hubiera hilado no la hubiera querido (Huilla en INC 2010: 19).



Fig. 9. Hombres vistiendo la vestimenta tradicional de Taquile. Puno.

Recordándonos lo que ocurría durante el incanato, para algunas comunidades andinas el tejido es una actividad central y su transmisión la expresión más singular de la vigencia de su organización comunal. Hoy en día, a los 8 años de edad una niña taquileña es capaz de decir del *chumpi* o faja, –prenda fina con la que las mujeres terminan su proceso de aprendizaje del tejido y que indica que están listas para la fase adulta–, que este “muestra el calendario del año para sembrar y cosechar”, pudiendo distinguir los diferentes diseños que forman parte de su cosmovisión y que “sirven para tener una buena producción” (INC 2010: 35) (Fig. 9). Esta iconografía textil puede ser tan rica y compleja que, por ejemplo, la investigadora Gail Silverman sostiene a través del estudio de los textiles que los indígenas de la comunidad de Q’ero (Cusco) no comparten la visión occidental del cuerpo humano, porque no perciben el universo de la misma forma (Silverman 1994).

Esencialmente, el artesano tradicional es un hacedor de objetos utilitarios con significados codificados que sólo son entendidos por aquellos que comparten su vocabulario simbólico o mitológico. En este caso, un significado generalmente desconocido para un turista ajeno a esa cultura y una prenda a veces adquirida por éste a un precio subvaluado. Podríamos decir que, en estos casos, el valor cultural y económico del tejido –por mencionar una de las actividades en las que se invierte mayor tiempo de trabajo– pasa la mayor parte de las veces inadvertido.

En la década de 1980, John Cohen, un cineasta norteamericano, realizó para la BBC de Londres un documental llamado *Dancing with the Incas. Huayno Music of Peru*, dedicado al estudio del huayno y su ingreso a la urbe. En éste, vemos a un cultor de la música andina, propietario de una estación radial en el Cusco, manifestar su preocupación con relación a los prejuicios etnocéntricos contra la música tradicional. Según él, la experiencia espiritual y emocional que le producía escuchar a Schubert o Chopin no difería de lo que sentía al escuchar los sonidos puros y cristalinos del *pincullo*, una especie de flauta de gran tamaño. Y se preguntaba por qué si ambos géneros musicales producían el mismo efecto en su alma, a pesar de sus diferencias estilísticas, los musicólogos occidentales clasificaban a la música andina como “etno” o primitiva, y a la otra como “clásica” –por no decir culta o instruida–. Detrás de estos juicios de valor se esconde la visión ilustrada y posteriormente evolucionista de la historia, así como la distinción renacentista entre artes mayores y menores. Difícilmente, para una cultura marcada por una tradición festiva la música podría corresponder a un arte menor o “primitivo”.



Fig. 10. Bailarines de la danza *qhapaq qolla rico* que representa a los comerciantes del altiplano, celebrando festividad religiosa en el centro de Lima.

invisible para las miradas de los españoles" (en Solari 1982: 22). En forma similar, vemos cómo en la década de los años 80, la cultura de los migrantes andinos se reproducía en forma encubierta, escondida para la mirada de los limeños.

Como es conocido, el Perú es un país con una gran diversidad geográfica y cultural —compuesto por tres regiones: costa, sierra y selva— con alrededor de 28 millones de habitantes, de los cuales cerca del 27% se concentran en Lima, la capital. Este explosivo crecimiento poblacional se inicia en la década de los años 40, con la construcción de carreteras, la pauperización del Ande y la consecuente migración a Lima en búsqueda de un futuro mejor.



Fig. 11 y 12. Presidente Fujimori en Puno participando en documental para promover la imagen del Perú en el extranjero. 1996. Foto Empresa Editora El Comercio S.A.

Pero el documental de John Cohen hace otro descubrimiento sociológico de importancia. En la década de los 80 cuando Lima dormía de noche, los migrantes entraban en actividad. Aprovechaban el sueño limeño para comunicarse en quechua con sus lugares de origen a través de la radio, y recrear su cultura, su música y sus fiestas en la urbe. Esto nos recuerda lo que un informante indígena le dijo a la coleccionista de arte popular e investigadora, Gertrude de Solari, sobre la forma como perduró el arte textil y su iconografía durante el virreinato: "de contrabando...en forma

de contrabando...en forma invisible para las miradas de los españoles" (en Solari 1982: 22). En forma similar, vemos cómo en la década de los años 80, la cultura de los migrantes andinos se reproducía en forma encubierta, escondida para la mirada de los limeños. Como es conocido, el Perú es un país con una gran diversidad geográfica y cultural —compuesto por tres regiones: costa, sierra y selva— con alrededor de 28 millones de habitantes, de los cuales cerca del 27% se concentran en Lima, la capital. Este explosivo crecimiento poblacional se inicia en la década de los años 40, con la construcción de carreteras, la pauperización del Ande y la consecuente migración a Lima en búsqueda de un futuro mejor. En la década de los 80 el fenómeno se acentúa por la violencia terrorista, al punto que, a veces, el mejor lugar para estudiar expresiones culturales propias del departamento de Ayacucho, Puno o Huancayo era, y en algunos casos continúa siendo, Lima (Fig. 10)<sup>15</sup>. Pero si bien con el paso de los años, los migrantes han ido ganando espacio en la ciudad adaptando sus expresiones culturales al nuevo entorno urbano, todavía, les queda mucho por conquistar. En un interesante artículo la antropóloga Gisela Cánepa nos muestra cómo en la década de 1990 el plan de *Recuperación del Centro Histórico* de Lima, buscó poner en valor y recuperar el carácter "limeño" y "criollo" de la ciudad, que había sido transformada por la invasión masiva de migrantes. Lo interesante es que Cánepa resalta cómo la población limeña o criolla que elaboró esta propuesta excluyó de su proyecto a "una amplia población migrante que también aspiraba a convertir la ciudad en su legítimo lugar de residencia" (Cánepa 2006: 222).

15 Según las últimas cifras del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) cerca del 37.6% de la población de Lima está compuesto por inmigrantes, de los cuales el 32,9% proviene de la sierra.

La existencia de una Lima excluyente de carácter criollo, nos remite nuevamente a otro punto que destacó John Cohen en su documental de la década de 1980: cómo los migrantes andinos que llegan a Lima llevan una suerte de doble vida en la ciudad. Nos presenta el caso de una joven proveniente de Ayacucho –departamento de la sierra central– que durante la semana trabaja como empleada doméstica y en su día de descanso se transforma en una destacada cantante de huaynos. Gracias al documental la familia que emplea a María se entera de que es una estrella del folklore andino y le piden que les muestre el traje con el que baila. La hija de la dueña de casa con mucho cariño y emoción no encuentra mejor reconocimiento que pedirselo prestado para su “fiesta de Halloween”. Hasta entonces, María nunca había mostrado nada de lo que formaba parte de su cultura, por decirlo de manera figurada, silenciaba su verdadera voz.

Curiosamente, hay otros personajes de trascendencia política que también se disfrazan pero esta vez no para una fiesta de Halloween sino porque las circunstancias así lo demandan: el deseo de alcanzar la presidencia del país. Se cree que la utilización de la indumentaria propia de las diferentes regiones y localidades del país contribuye a que los votantes se identifiquen con el discurso político de los candidatos a la presidencia de la República del Perú. Por ejemplo, el ex presidente Alberto Fujimori (1990-1995/1995-2000) –que terminó teniendo la nacionalidad japonesa y postulando al Congreso japonés utilizando el apelativo del “último samurai”–, hizo su campaña presidencial en el Perú vistiendo a la usanza de cada uno de los lugares que visitaba. Lo podemos encontrar disfrazado de isleño puneño –Puno queda en el altiplano peruano– saludando a una lugareña, y sintomáticamente con sólo un *chullo* –o gorro– ya en la ciudad (Fig. 11 y 12)<sup>16</sup>. En una de sus visitas a la Amazonía aparece transformado en un shipibo, vistiendo una *kushma* –o túnica– para impresionar a sus nuevos votantes (Fig. 13). Esta costumbre nos recuerda que cuando una región era conquistada por los incas, el Inca se presentaba en persona ante los vencidos “poniéndose en cada pueblo del traje que usaban los naturales, cosa de gran placer para ellos” (Cieza en Murra 2002: 167). Pero en este caso, la aceptación de prendas de vestir –el artículo máspreciado durante el incanato– era para mostrar que respetaban sus “usos” y “costumbres”. No era una simple declaración de amabilidad o un disfraz ocasional, sino como lo sostiene Murra una parte integral del protocolo en las negociaciones diplomáticas y militares, que generaba un vínculo de reciprocidad (Murra 2002)<sup>17</sup>. Es claro que para el Inca y Fujimori el tejido no representaba lo mismo, ni tenía el mismo valor. El vestirse con la indumentaria ofrecida por las comunidades que lo acogían fue para Fujimori, a lo sumo un simple gesto de amabilidad y un acto anecdótico de conveniencia política, y no una política cultural del Estado. Son formas sin fondo.



Fig. 13. Presidente Fujimori vistiendo una *kushma* o túnica shipibo en campaña política en la Amazonía. Foto Empresa Editora El Comercio S.A.

16 No está demás recordar que el *chullo* en el ande indica la jerarquía social y la edad de las personas y es considerado una prenda fina, es decir, una prenda que demuestra el dominio del tejido.  
 17 Al parecer, durante el incanato era obligatorio repartir prendas de vestir entre los vencidos. “En tales condiciones –sostiene Murra–, el “obsequio” de tejido sería percibido más apropiadamente como la emisión de un certificado de ciudadanía incaica, la divisa de la nueva servidumbre” (Murra 2002: 108).



Fig. 14. Toledo en campaña con corona imperial o *mascaypacha*, como si fuera un aspirante al trono incaico, acompañado de su esposa en Machu Picchu, 2000. Foto Empresa Editora El Comercio S.A.

En forma similar, la campaña presidencial del ex presidente Alejandro Toledo (2000-2005) y su esposa Eliane Karp –de origen francés–, estuvo marcada en particular por el uso político de una indumentaria y simbología andina<sup>18</sup> (Fig. 14). Tanto así, que a pesar de su origen “cholo”, eligió iniciar su campaña, por el Lago Titicaca, un lugar emblemático asociado con Manco Capac y Mama Ocllo, los fundadores del Tawantinsuyo o Imperio Incaico<sup>19</sup> (Fig. 15). Esto no es casual. Desde la década de los años 20, con los inicios del indigenismo, se desarrolló una visión idealizada del pasado de la población indígena, en particular del Imperio incaico que fue visto como una suerte de edad dorada donde todo era justicia y equidad. Por ello, este periodo se convirtió en un hito de la historia nacional que permitía olvidar la conquista española y sus trescientos años de dominación y humillación. De allí la importancia de la celebración del *Inti Raymi* en el Cusco, junto con otras actuaciones públicas en las que el Inca representa un rol de gran solemnidad. Por ejemplo, durante las celebraciones del reciente nombramiento internacional de Machu Picchu como una de las siete maravillas del mundo se vio al Inca y su ejército, ricamente ataviados con túnicas “indígenas” (Fig. 16). Esta imagen que responde a la visión estereotipada del imperio incaico se ha mantenido hasta la actualidad, reivindicando el pasado indígena, más no su presente. O, como diría el sociólogo peruano Mirko Lauer:

Lo indígena como pasado funda, pero como presente cuestiona, atenta contra el monopolio de la modernidad, lo califica. Así lo indígena presente es visto como una de las causas de que el paradigma de la modernidad occidental nunca se realice... (Lauer 1982: 113).



Fig. 15. Toledo en campaña presidencial emulando al Inca Pachacútec en mitin en el Cusco (2000). Foto Empresa Editora El Comercio S.A.

18 El antropólogo Ramón Pajuelo señala que así como el ex presidente Alejandro Toledo hizo uso de una simbología política basada en elementos de la cosmovisión andina, los seguidores de Fujimori por su parte echaron mano de la tecnocumbia, “un género musical que siendo de origen popular llegó a ser escuchada por todos los sectores sociales del país” (Pajuelo 2007: 109). En este sentido no es de sorprender que en el 2007 el presidente de la República Alan García eligiera asistir al penoso entierro de los integrantes del grupo Néctar –uno de los grupos más populares de cumbia peruana–, bajo una gran cobertura mediática, y que el gobierno entregase una medalla de Distinción de Orden al Mérito por Servicios Distinguidos como reconocimiento póstumo a los fallecidos. Está demás decir, que estos intereses no forman ni formaron parte de una política cultural, sino del uso político-instrumental que se hace de las expresiones populares en el país.

19 Vich, en un artículo provocador, aborda el tema de la globalización y el turismo a través del análisis del *Royal Tour*, un documental turístico sobre el Perú, que contó con la participación del entonces presidente Alejandro Toledo, quien es presentado como “el primer presidente descendiente de los incas en quinientos años de historia moderna” (Vich 2007: 316). En este analiza “cómo una región periférica como el Perú se ve afectada por la “colonialidad del poder”, vale decir, por un nuevo dispositivo, de alcance global, que tiene como objetivo “inventar” turísticamente a las identidades subalternas con el fin de continuar extrayendo de ellas un sinnúmero de beneficios” (Vich 2007: 314).

En un interesante artículo, la historiadora Cecilia Méndez atribuye esta pérdida de valoración de la población indígena por un lado, a la “paulatina extinción de la nobleza incaica”, quienes como diría Rowe detentaban una rica cultura intelectual que sufriría el golpe maestro con la abolición de los cacicazgos, “porque despojada de su aristocracia, la población indígena tendería a ser vista, de manera más indiferenciada, como colonizada o inferior” (Méndez 2000: 30). El otro suceso que habría contribuido a esta desvalorización habría sido, según Méndez, la rebelión tupacamarista de 1781 que tuvo por consecuencia que el desprecio del indio creciera “a la par de los temores de un “desborde” y la consiguiente necesidad del sometimiento de estas poblaciones” (Méndez 2000).



Fig. 16. Inca desfilando con su ejército por la plaza mayor del Cusco durante las celebraciones de Machu Picchu como maravilla del mundo (2007).

Pero esta desvalorización de la población indígena recién encontraría un discurso que la justificaría, según Méndez, en la época de la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839), cuando el mariscal Santa Cruz, de madre india, quiso crear un estado confederado sobre la base de un mercado interno que integrara los respectivos territorios. En la medida en que esto afectaba los intereses de las élites comerciales de Lima y de la costa norte del Perú, surgió un discurso antisantacruzista que cobró vida propia y cuyo producto fue “la consolidación de una idea criolla de nación, fundamentalmente racista” (Méndez 2000: 22). Con ello, se sentaron las bases de “la definición de lo “nacional-peruano” a partir de la exclusión y desprecio del indio, simbólicamente representado en Santa Cruz” (Méndez 2000: 15).

Para entonces, en forma similar a lo dicho anteriormente,

El indio es, pues, aceptado en tanto paisaje y gloria lejana. Es “sabio” si es pasado y abstracto, como Manco Cápac. Es bruto o “estólido”, e “impuro y “vándalo”, si es presente, como Santa Cruz. Apelar a la memoria de los Incas para despreciar y segregar al indio. Las raíces de la más conservadora retórica indigenista criolla, cuyos ecos son perceptibles en nuestros días, deben buscarse aquí (Méndez 2000: 19)<sup>20</sup>.

Tal vez estos prejuicios no superados aún en el Perú contemporáneo explican el por qué las autoridades indígenas de la isla de Taquile<sup>21</sup>, en el Lago Titicaca (Puno), que visten diariamente su indumentaria tradicional al igual que el conjunto de su comunidad, en la década de los 90 cubrían sus ropas cuando se dirigían a Puno, la capital de la provincia. Cuando les pregunté por qué lo hacían, mencionaron que era para que se les respete. Paradójicamente lo que los candidatos presidenciales exhiben cuando van al Ande, es lo que gran parte de la población indígena esconde o abandona cuando está en la urbe. Esto no debe sorprendernos. Si bien hay importantes cambios en el Perú, lamentablemente el mundo andino sigue estando asociado con el atraso y la multiculturalidad con un escollo a superarse a través de la educación. No hay que olvidar que en 1896 se priva del derecho de sufragio a los anal-

20 Esta discriminación tendría sus antecedentes. Ya para 1740 los hijos de indios nobles eran discriminados tanto por los españoles como por los hijos de los mestizos. Spalding menciona cómo Jorge Juan y Antonio de Ulloa, para entonces, recomendaban “that noble Indian children be sent to Spain for their education, since in Peru “it [was] enough for them to be Indian for everyone, including even mestizos, to regard it a demeaning to teach them” (Spalding 1984: 231).

21 El nombre de Taquile ya es mencionado en 1590 por fray Martín de Murúa. Dice de las islas ubicadas en el Lago Titicaca (Puno) “llamábanse estas islas del nombre de las huacas, que el demonio les debió revelar, la una Amantani,....;Taquile, la otra isla, donde se adoraba otra huaca del mismo nombre...” (Murúa: 1946, 118).



Fig. 17. Tejedoras en Patabamba. Cusco. 2007.

fabetos –en su inmensa mayoría indígenas quechuahablantes– y es recién en 1979 que se les restituye este derecho ciudadano (ver Méndez 2009). En la década de 1950 en algunas escuelas del Cusco los niños quechua hablantes eran multados, incluso con dinero, si se permitían hablar en su lengua materna (comunicación oral de Inés Callali, profesora de quechua). Hoy esta lengua –hablada por más de 3 millones de peruanos– sigue dan-

do que hablar nada menos que desde el Congreso de la República<sup>22</sup>. No hay más que recordar que en julio del 2006 María Sumire –de origen cusqueño– fue obligada a juramentar el cargo de congresista hasta tres veces por hacerlo en su idioma materno el quechua, y no en español, por no mencionar el infeliz intercambio que tuvo en el 2007 con la congresista Martha Hildebrandt<sup>23</sup>.

Sin embargo, a pesar de una situación cultural adversa es indudable que el impacto de la globalización y el turismo en el Perú, han traído cambios y beneficios importantes. Hoy mantener una identidad étnica puede ser rentable. Tanto así, que uno de los rubros que el gobierno viene promocionando como una veta insuficientemente aprovechada es el turismo vivencial. Por ello, en la actualidad aconsejan a las comunidades campesinas a no abandonar su indumentaria tradicional, porque ésta, junto con sus actividades cotidianas, representan un atractivo turístico, ingresos para la comunidad y dividendos para el país. Luego de una capacitación proporcionada por una entidad estatal, Patabamba (provincia de Calca, Cusco) –una comunidad indígena ubicada cerca del Valle Sagrado conocida por la calidad de sus tejidos– se promociona como un destino turístico de carácter vivencial. Cuando la fuimos a visitar sólo encontramos indígenas vestidos con ropa occidental, pero si hubiéramos anunciado nuestra visita llamando al teléfono comunal que figuraba en los brochures –y que no funcionó para cuando lo quisimos utilizar–, los habitantes –tal como lo dijeron– se hubieran cambiado para mostrarse con su ropa tradicional (Fig.17). En este contexto, la propuesta del uso de la ropa tradicional por parte de los propios campesinos indígenas para la llegada de los turistas también resulta una suerte de “disfraz” para un show organizado con anterioridad. Más allá de las buenas intenciones del proyecto, esta situación resulta indeseable en un país que se caracteriza por una diversidad cultural real y para el cual el tejido es y sigue siendo la actividad más representativa del Ande.

22 El Perú coexisten al lado del castellano la familia lingüística del quechua con más de 31 variantes, el aymara, y 13 familias lingüísticas y 42 lenguas amazónicas. (Steckbauer 2000; Pozzi Scott (1998) en Montoya 2007).

23 En el año 2007 se dio un infeliz intercambio entre la congresista lingüista Martha Hildebrandt y la congresista María Sumire cuya lengua materna es el quechua. La discrepancia que se inició a partir del proyecto de ley 221 –a favor de los derechos lingüísticos de los pueblos indígenas– culminó con Hildebrandt sosteniendo que las expresiones de Sumire eran ataques bajos, de gente que no tiene la capacidad intelectual ni la formación universitaria”, para por último agregar que ella sólo podía hablar con sus iguales intelectuales y no con “estas niñas quechua hablantes” (septiembre del 2007). La última controversia fue la elección de la congresista del Partido Nacionalista Hilaria Supa como presidenta de la Comisión de Educación pese, a como diría la prensa, a las críticas en un su contra por ser quechua hablante (agosto del 2010). Si bien, esto no es del todo cierto porque esta congresista en parte fue cuestionada por carecer de una formación académica, estos ejemplos muestran que aún estamos lejos del ideal intercultural que propugnamos.

Nadie duda de la importancia económica del turismo para el país, sin embargo queda mucho por hacer, desde una política y gestión cultural apropiada, para que este rubro beneficie en forma significativa a la población rural (Balarín 2008)<sup>24</sup>. Cusco, por ejemplo, a pesar de ser el departamento largamente más frecuentado por el turismo internacional –gracias a la ciudadela inca de Machu Picchu– concentra un índice importante de pobreza, por no decir



Fig. 18. Diferentes generaciones de tejedoras en el Centro de textiles tradicionales ubicado en Chinchero. Cusco.

de pobreza extrema. Esto, a pesar de que esas poblaciones, en algunos casos, están muy cercanas a los circuitos turísticos que concitan el mayor interés<sup>25</sup>. En este contexto, es alentador saber que, gracias a importantes proyectos de rescate de técnicas e iconografía de textiles andinos, como el promovido por Nilda Callañaupa, una tejedora oriunda de Chinchero (Cusco), no menos de 9 comunidades campesinas del Cusco –entre las cuales se incluye Patabamba– han empezado a ser reconocidas internacionalmente por la calidad de sus tejidos (Fig. 18). Quienes dirigen el proyecto del Centro de textiles tradicionales del Cusco sienten que están logrando la meta más anhelada: mejorar la calidad de vida de las familias de los tejedores y el que estos manifiesten sentirse orgullosos de su procedencia, de sus tradiciones y principalmente de ellos mismos. En este sentido coincidimos con que ya no se puede pensar la cultura y las políticas culturales como soporte de la integración social y el desarrollo desde los viejos conceptos que hasta hace poco tiempo nos ayudaban a vivir. Sin retóricas ni visiones ingenuas, se debe asumir con radicalidad este desafío de renovación teórica porque si no se pueden impulsar políticas pretendidamente igualitarias que lo único que generen sean nuevos circuitos de exclusión. Nunca como hoy las políticas culturales deben pensarse en tanto políticas sociales, al tiempo que también nunca resultó tan necesario el atender debidamente las bases culturales de cualquier desarrollo consistente y sostenido (Caetano 2003).

Para desarrollar nuevas políticas culturales sostenibles también hay que hilar fino. Este es un reto de envergadura para el Ministerio de Cultura recién inaugurado, así como para la comunidad académica. Una visión de futuro necesita de un marco de acción que esté a la altura de la diversidad cultural y la riqueza patrimonial, sin olvidar el rostro social del país. El uso instrumental de las expresiones populares tradicionales nos aleja de este ideal y no contribuye a poner en valor nuestro patrimonio cultural nacional. ♦

24 Según Hans Rothgiesser, economista del Instituto Peruano de Economía, el PBI del sector turismo a nivel nacional ha crecido en más de 120% desde 1991 hasta el año pasado y el PBI de Cusco ha crecido más de 70% desde el 2001 hasta el 2008 (Rothgiesser 2010).

25 Rothgiesser destaca a base de cifras el innegable e importante impacto económico del turismo en el departamento de Cusco. Sin embargo, también menciona que esto no significa que “el turismo ha salvado al Cusco” y nos da mediciones de pobreza extrema que nos lo recuerdan: “Quizá el distrito mismo de Cusco tenga apenas 7.3% de pobreza extrema, pero los distritos cercanos que tranquilamente se podrían beneficiar del influjo del turistas con una correcta coordinación entre el Gobierno Regional y el Mincetur –no están tan bien que digamos. Según data del INEI del 2007, Paucartambo tiene 62% de pobreza extrema y Paruro 59%. Chumbivilcas tiene 58% y Acomayo 56.5%” (Rothgiesser 2010).

Híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros". En *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Carlos Iván Degregori, editor, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima.

Romero, Raúl R. (2004) *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.

Rothgiesser, Hans (2010) "CUSCO sin turismo: razones para no repetir el plato". En *Noticias económicas en tiempo real*, semanaeconómica.com, Perúeconómico.com, edición de junio.

Rowe, John H. (1976) "El movimiento nacional inca del siglo XVIII". En *Sociedad colonial y sublevaciones. Túpac Amaru II-1780*. Compilación de Alberto Flores Galindo, Retablo de Papel Ediciones, Lima.

Silverman, Gail P. (1994) "La metáfora del cuerpo humano: una nueva hipótesis en relación al significado de la iconografía de los textiles de Q'ero". En *Antropológica*, Año XII, N° 12, Departamento de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Spalding, Karen (1984) *Huarochiri. An Andean*

*society under Inca and Spanish rule*. Stanford University Press, Stanford, California.

Solari, Gertrud (1986) "Elementos mágico-religiosos en el retablo Cajón de San Marcos" en *Revista Boletín de Lima*, n° 45, año 8, Lima.

Stastny, Francisco (1981) *Las artes populares del Perú*, Ediciones Edubanco, Madrid, España.

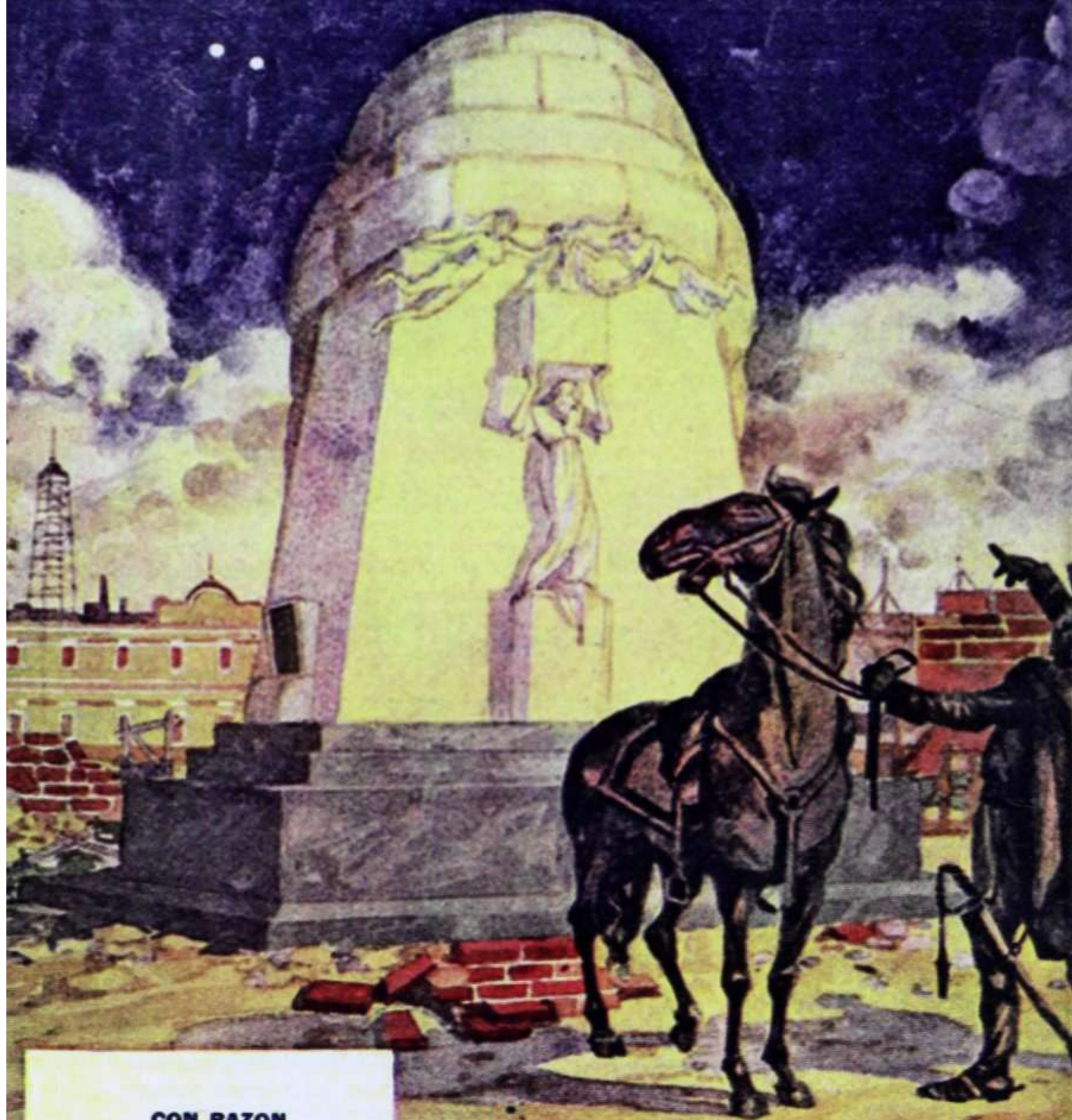
Vich, Víctor (2007) "Magical, Mystical: el Royal Tour de Alejandro Toledo" en *Industrias Culturales. Máquina de deseos en el mundo contemporáneo*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico e Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú.

Wuffarden, Luis Eduardo (2005) "La descendencia real y el "renacimiento inca" en el virreinato". En *Los Incas reyes del Perú*, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.

Yupanqui, Titu Cusi (1985) *Ynstrucción del Ynga Don Diego de Castro: Para el muy ilustre señor el licenciado Lope García de Castro, gobernador que fue destes reynos del Pirú, tocante a los negocios que con su majestad, en su nombre, por su poder a de tratar, la qual es esta que se sigue*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Editorial El Virrey, Lima, Perú.



# Charreclades



## CON RAZON

Con razón estaba helado  
y me sentía tan mal!  
si han querido colocarme  
sobre un helado **Imperial!**

*U. C. T.*